

AKTUÁLIS KÉPZŐMŰVÉSZETI PROBLÉMÁK A DIFFERENCIÁCIÓ ÉS INTEGRÁCIÓ ASPEKTUSÁBAN

Írta: VINKLER LÁSZLÓ

A differenciáció és integráció fogalmának tartalma sok területet ölel át. Egyaránt idézhet matematikai műveleteket és gazdaságpolitikai tendenciákat.

Tanulmányom ezeknek a kategóriának aspektusában a képzőművészet aktuális fejlődési problémáit kívánja vizsgálni. Művészetelméleti vonatkozásban a differenciáció és integráció problémája a művészettörténeti fejlődés belső mozgásának törvényszerűségeit érinti. A művészet strukturális változásai diakronikus szövedéket alkotnak, amely sokszoros kölcsönösségben alakul az élet egészével. Ezúttal különös hangsúllyal szeretném kiemelni a stíláriis struktúráknak a munkamegosztás; a munkaszervezés szerkezeti formáival való összefüggéseit. A társadalmi—emberi viszonyok strukturális sajátosságai tehát meghatároznak valami lényegeset a „felépítmény” egészének, ezen belül sajátos módon a művészetnek mind általános, mind különös stíláriis organizmusából. Természetesen nincs szó itt egyszerű leképezésről, hanem olyan visszatükrözési módról, amelynek nemcsak kauzális, hanem analógiás értelmezhetősége is van. Különös jelentősége van ennek a ténynek a képalkotó művészetek esetében, hiszen képi nyelvezettel élnek. A munkamegosztás történeti formáiról jól kimutatható, hogy bizonyos analógiás megfelelésben is állnak a körstílus legáltalánosabb szerkezeti formáival. Ez a tanulmány nem célozhatja ennek az analógiás láncolatnak kifejtését, azt többé-kevésbé ismertnek veszi, s csak annyiban utal rá, amennyiben az hozzásegít aktuális problémáink megoldási kísérletéhez.

Az elmondottak után nem lehet meglepő, ha ezt a művészetelméleti tanulmányt néhány, a gazdaságtörténetet érintő gondolattal vezetem be.

Gazdasági integrációról tulajdonképpen úgyszólván minden nap szó esik a sajtóban, s nem is véletlenül. A XX. század olyan átstrukturálódását mutatja a gazdasági életnek, amelyet nem lehet összetéveszteni semmilyen már ismert történelmi korszakéval. A nemzeti autarchia lehetetlenné vált, a gyarmatbirodalmak összeomlottak. A differenciáció és integráció aktuális erői a munkamegosztás régi formái ellen hatnak, a nemzeti formák megszüntetve való megőrzésének vajdó korát éljük. E tekintetben mindegy, hogy az európai közös piacról beszélünk vagy a szocialista országok gazdaságának integrációs törekvéseiről. A nemzeti hagyományok megtartása egy nemzetfeletti egységben, legyen szó gazdaságról vagy kultúráról, csak a heterogenitás elvének elfogadása alapján lehetséges. Olyan differenciáció ez, amelynek integrálása nyilvánvalóan csak sajátos módon mehet végbe. Akár gazdaságpolitikai oldaláról vizsgáljuk a szemeink előtt kibontakozó kort, akár a művészeti nézetekéről, egyaránt a rész és egész feszültségével kell számolnunk. Minél metafizikusabban fogjuk fel az egység fogalmát, annál inkább egymás ellen feszül a két tendencia. Ha azonban az egységet differenciáltan fogjuk fel, az ellentmondás dialektikussá válik, belső feszültsége termékeny, munkát lehet vele végeztetni. Ha tehát a nemzeti gazdaságnak használ egy nemzetfeletti szövetkezés, azaz a differenciáltabb munka-

megosztás, értékesebb termelő munkát tesz lehetővé számára az integráción belül, mint önmagában véve, ha az integrált egység minden heterogenitása mellett is kedvezőbb az emberek számára, bármelyik résznek legyenek is tartozékai, akkor a munkaszervezésnek olyan új formájáról beszélhetünk, amely magasabb szervezetségű a korábbiaknál. Kétségtelenül méretekben átfogóbb és tartalmában bonyolultabb struktúra az ilyen, mint amilyenek a történeti formák lehettek. Nem céлом, hogy most összevetéseket tegyek akár ókori, akár feudális gazdasági alakulatokkal, noha a nemzeti autarchia kibontakozása ellen ható tényezőkre volna példa, bár ellenkező történelmi előjellel, ott is, itt is. Célul azt tűztem ki, hogy keressem azokat a művészetelméleti összefüggéseket, amelyek a gazdasági és politikai alakulatok fent érintett sajátosságaival modellszerű szerkezeti rokonságban vannak.

A differenciáció kategóriájában jól vizsgálhatók azok a művészettörténeti jelenségek is, amelyeket a művész individualizálódó, specializálódó társadalmi helyzetének és szemléletmódjának kialakulásával együtt szoktunk tárgyalni. A műfajok differenciálódásától az érzékelési mód differenciálódásáig vezet ez az út, sőt a divizionizmusban atomizált képen túl az objektív külsőnek a szubjektív bensőhöz való viszonyában is messzemenő következményekre kell utalnunk majd. Valamikor a szellemi fejlődés is szinte a természet lassúságával dolgozta ki formáit, legalábbis így tűnik, ha a tudományos—technikai fejlődés ütemének gyorsaságára, formáinak differenciálhatóságára gondolunk. A művészetben is van valami az új jelenségek teremtésére irányuló kísérleti tudományos magatartásból. Az évszázadokig is olykor változatlan műhelyhagyományokkal szemben a modern művészet a modern élet változékony információinak hatása alatt van. A személyiség, amely évezredek alatt sem változtatta meg alapvető strukturális felépítését, ostrom alatt áll. Közismert probléma a humán hagyománnyá sűrített, emberiként átélt régi, és az „embertelen”-ként megjelenő, „elidegenült” új művészet ellentmondása. Ebben az elidegenültségben szerepet kap a sokszerűség is, az ún. izmusok gyors váltakozása, párhuzamos és egymás ellen ható jelentkezése. Ha sorra vesszük mindazt, ami művészeti törekvésekben egyszerre van jelen a világon — márpedig mindarról tudunk is valamit, ami van — olyan heterogenitást kell megemésztünk, amire még nem volt példa a művészet-történelemben.

És mégsem kiismerhetetlen ez a „káosz”, mégis van benne rend, csak új koordinátákat kell elfogadnunk a tájékozódáshoz. Ilyen koordinátákat keres a szakember, ilyenekért küzdök magam is, ezért íródik most ez a dolgozat.

A fejlődés sohasem lehet a semmiből kiemelkedő idegen formák vagy tartalmak jelentkezése, egy belső szükségyszerűségek ritmusában kibomló élet objektív dialektikája működik benne. Ennek a dialektikus mozgásszövedéknek vizsgálatával foglalkoztam „Évszázadunk stílári metamorfózisai” c. tanulmányomban. [1] Ebben kísérletet tettem arra, hogy kimutassam a XIX. és a XX. század stílusalakulatainak egymásutánjában érvényesülő analógiákat. A zárt és nyílt, a geometrikus és organikus, az objektív és szubjektív tendenciák dialektikája mind a két periódusban megfigyelhetők, sőt párhuzamosságuk feltevése sem látszik alaptalannak. Olyan általános szellemi mozgástörvények hathatnak, amelyeket nem vizsgáltunk még eléggé, holott nemcsak művészettörténeti méretekben sejlenek fel, hanem tapasztaljuk azokat alkotáspszichológiai vonatkozásban, egészen rövid időhatárok között is.

A differenciáció és integráció mint történeti síkon lezajló mozgásszövedék nem statikus meghatározottság, hanem a részekre tagolódásnak és az összerendeződésnek konkrét folyamata. Rész és egész viszonya vizsgálható természetesen, és gyakorlatilag nem is lehet elkerülni az ilyen vizsgálódást — egyidejű metszetben, állapotszerű-

séggé absztraháltan is. Ha ezt tesszük, mindig tudatában leszünk annak, hogy leszűkített feltételeket szabtunk, amelyeket azután ki kell tágítanunk majd. Azért kell történeti példákat elemeznünk, hogy az általánosításnak tágabb köreit járassuk be. A ma, ha a tegnaptól következik, megköveteli a tegnapi kutatását a holnap érdekében. Ezért fogok az alábbiakban történeti korokhoz is folyamodni. Vizsgálódásaim egyik sarkpontját a klasszikus forma, másikat a klasszikus forma ellen ható antiklasszikus tendenciák adják.

A klasszikus szerkezet centrális érzéki—optikai rendszer, amelyben a személyiség önmagát egy kontrapoztós szerkezetben, azaz a környezettel való küzdelemben sorának uraként kívánja megvalósítani. A szituáció görög értelemben vett drámai megfogalmazódása ez. Vezető művészete a szobrászat, elsősorban a görög szobrászat, másodsorban a reneszánsz szobrászat. A nyugat-európai drámai élményben több a festői elem, a kontrapozt kiterjed a személyiség és közösség viszonyának, ellentéteinek egyedibb vonatkozásaira is, az isteni renddel való küzdelem a szubjektivitás egyedibb síkján folyik. Úgy is mondhatnám, kétszeres kontrapozt, barokk szerkezet, amelyben több a kételynek a szerepe. Hamlet aligha képzelhető el egy sophoklészi tragédiában. Az antik ellentmondás-rendszer akkor is plasztikus kontrasztokban jut kifejezésre, ha a kérdés olyan fedett mint pl. az Oidipus-trilógiában. Shakespeare tele van burkoltsággal, a lélek egyaránt érzi az anyagban és a szellemben való feloldódás veszélyét, kínját, Megindul tehát egy olyan folyamat, amely a differenciálódásnak nagyobb lehetőségeit, az integrációnak nagyobb nehézségeit fogja előidézni. Éppen erről szólnak fejtegetéseim, arról tehát, hogy az integrációnak a ma elért differenciáció fokán milyen lehetőségei, milyen formái és eredményei ismeretesek, főként pedig arról, mi a szükségszerű modellje a képzőművészetnek a differenciáció és integráció mai és magyar viszonylatai között.

Az az érzéki-optikai világbé, amelyet a művészettörténetben a reneszánsz alakított ki, az impresszionizmusban végkifejletéhez ért el. Ezen a fokán a differenciálódásnak a világ az „Én” konkrét képzeteként mint atomizálódó töredék jelentkezik. A töredék jellegét az expresszionizmus fokról fokra leküzdötte, előbb vissza akarta hódítani az *egészet* mint Cézanne a klasszikusokra való visszatámaszkodásban vagy Gauguin az ösegyiséghez, az östípusokhoz való menekülésében. A töredék jelleg leküzdése azonban nem jelentette náluk sem az atomizáltság leküzdését. A divizionizmus, amely Monet öregkori képeiben olyan oldott formákban jelentkezik, nem marad hatástalan a továbbiakban sem, az atomizálódás olyan struktúrák keletkezését vonja maga után, amelyek nem illenek rá többé az érzéki szemlélet világára, az érzékelhető méreteknél vagy nagyobbakra vagy kisebbekre vonatkoznak. A kubizmus is, az absztrakt expresszionizmus is ezt bizonyítja. Mind a differenciáció, amely atomi nagyságrendekig finomította a szemlélődés zónáit, mind az integráció, amely akár atomi, akár csillagászati nagyságrendekben kényszerült továbbhaladásra, mind nehezebben ölelte fel az egykor önmagát mértéknek ismerő emberit. Az ember mértékei a XX. században felfedezhető világ törvényszerűségei lettek. Nyilvánvaló, hogy a törvények határainak messzire tolódása nem tette értelmetlenné az emberi lépték, az emberi szem, az emberi tapintás valóságát, csak éppen a frontokat helyezte kívüle.

Az expresszionizmusban elért integrációs eredmények tarthatalanoknak bizonyultak, a töredékszerűségnek minden eddiginél drasztikusabb formái jelentkeznek a futurizmusban, a kubizmusban. A differenciáció és integráció határainak messzire tolódása az emberi értékek valóságmegismerő funkcióit közvetetebb eszközökkel és módszerekkel toldotta meg. Nem marad hatástalan a szemléletmód kérdéseire, hogy mit tart az emberiség vizsgálódásai határának, hol érzi a szellemi frontkérdések

vonulatát. A régi igazság ezen belül, bizonyos feltételek mellett továbbra is igazság marad, de körülhatároltsága más megismerő szenvedélyeknek kedvez, más a határon túlnak tartalma. Hegel és Goethe már 120 évvel ezelőtt tudták, hogy ez a történelmi tendencia. Mi legyen tehát az optikai — antropomorf művészettel ezután? Mondjuk-e ki, hogy idejét múlta mint probléma, mondjunk-e le a vele való foglalkozásról, illetve engedjük-e át azt a filmnek, mint erre ezentúl alkalmasabb, bár gépiesebb művészetnek? Ismeretesek azok az erőfeszítések, amelyeket a képzőművészet egy, a fizikainál, a kémiaiánál, sőt a biológiaiánál is magasabb mozgásforma, a társadalmi mozgásforma asszimilálása érdekében tett. Ismeretes, hogy a szovjet művészet, annak ellenére, hogy az avantgarde Oroszországban vezető mesterekkel rendelkezett, a szocialista művészet határait az emberi érzéklés hagyományos keretei közt vontta meg. Ez kétségtelen visszavonulás a modern formai törekvések frontjáról ebben a tekintetben, mégis nyilvánvaló, hogy a társadalmi mozgásforma asszimilálása előretörekvés a képzőművészetben is, bár eleinte úgy látszott, csak a hagyományos határok között mehet végbe. A realizmus kritikai hagyományaihoz kötődő természet-szemléletet ismerte el önmagára nézve kötelezőnek. Ennek okát nemcsak abban kell keresni, hogy a szovjet művészek és esztéták a tömegekre gyakorolt hatásnak azt az esz-közét választották, amely közérthető, és megfelelően propagatív, hanem abban is, hogy a széles tömegeket előbb arra a fejlődési fokra kellett emelni, amelyet az elmaradott polgári—demokratikus iskolázás hiányában nem érhetett el, amelynek hiányában egy messze továbbélő középkori szemléletmódnak, az ikonfestészetnek hagyományai váltak vérükké. A természethez és a társadalomhoz való fordulás itt olyan egyidejűséggel és olyan ötvözetben jelentkezett, amely eltért az európai fejlődés karakterétől. Nyugat-Európában ugyanis a polgári fejlődés általánosabb érvényű és korábban végbemenő folyamatként a kritikai realizmust mint egy több évszázados szerves fejlődés eredményét hozta létre, míg Oroszországban szinte egyszerre, robbanásszerű változásként jelentkezett a kritikai realizmus a nagyban-egészben bizantinus kultúrával szemben. Mintha Giotto, Brueghel, Caravaggio és Courbet eredményei egyidejűleg törték volna át azokat a feudális szemléleti formákat, amelyeket nyugaton annyi hullámban, az érlelődésnek annyi fázisán át dolgoztak fel a képzőművészetben is. Talán ez is magyarázza azt az erőt, amellyel az orosz realizmus, különösen a regényirodalomban jelentkezett, mintha csak pótolnia kellett volna mindazt, amit nyugaton Boccacciótól Balzacig fokenként elértek. (Nálunk Arany és Madách ilyen nagyfeszültségű, mindent pótló jelenségek; hogy ez a pótlás nálunk nem mint regényirodalom jelentkezik, hanem mint műeposz és filozofikus dráma, figyelemre méltó különbség.) Az egyenlőtlen fejlődés kérdése igen jelentős kérdés. Igaz, hogy pl. nálunk Magyarországon az európaival szinte egyidejű fejlődésről lehet beszélni Mátyásig, viszont a török hódoltság következtében sok mindent újra kellett kezdeni, a nemzeti művészet kialakulása a XIX. század elején szűkösebb, szorongóbb kezdeteket mutat, mint mutathatna, ha a magyar barokk szervezettebben folytathatta volna a reneszánsz és gótika előzményeit, ha a klasszicizmusnak és a romantikának több pozitív történelmi támasztéka lett volna hazai földön is, ha nem bukott forradalomra tekinthet. Így alakul ki az a kettős tudat, amely a történetileg viszonylagosan elmaradott országok kultúrájára jellemző: a vezető országok eredményein alapuló össz-európai tudatnak és a saját nemzeti fejlődéstől meghatározott specifikus tudatnak szövedéke. Ezt a kettős tudatot szenvedte Munkácsy is Párizsban sikereinek csúcán az előretörő impresszionizmus támadásainak súlya alatt, vagy Szinyey a hazai sőt, a középeurópai akadémizmus súlya alatt, amely éppen azt a szemléletet igenelte, amelyet Párizs már kezdett megtagadni. Ez a kettős tudat mégsem egészen negatív történelmi jelenség, hiszen az új eszmék benne nyerik el nemzetközi szintű visszajelentésüket. Egyben azt az össz-

emberi társadalmi gyakorlatot is jelentik, amelynek az emberiség haladása szempontjából nézve óriási jelentősége van. Olyan művészettörténeti differenciálódási folyamat ez, amelynek sajátos esztétikai vetülete van. Nemzetközi integrációs folyamat ez, amely egészen más síkon folyik le, mint a műfajokra való differenciálódás, vagy a stílári differenciálódás következtében kibontakozó integrációs törekvések.

A specializálódás a műfajok területén már a XVII. században megindul, ekkor alakul ki az önálló táj, csendélet és életkép festészet. A XX. században a specializálódás átcsap a stilsztikára is, egymást követik, egymással párhuzamosan futnak, sőt fonadékokat alkotnak az ún. „izmusok”. Ha vannak is gyökerei a múltban ennek a folyamatnak — pl. a barokk és a klasszicizmus paralel jelenségei, igazán manifesztte ez a differenciálódási folyamat a mi évszázadunkban válik. Az integrációnak ilyen körülmények között nyilvánvalóan mások lesznek a feltételei. Nem is várhatunk a régi stílári értelemben vett egységes modellt. Ebben a bonyolult szisztémában fontos kritériuma az egyéniségnek, hogy hol és hogyan helyezkedik el a differenciáció és integráció vonatkozásrendszerében.

Ha pl. Vasarelyt Tottal összehasonlítjuk, rögtön nyilvánvaló a különbség a specialista Vasarely „alapkutatásai” és az egyetemesebb, mert a magyar sorsot is hordozó Tot között. A társadalmi gyakorlathoz való viszonyuk is más. Vasarely, a nemzetközi specialista lényegében egyetlen képletre igyekszik visszavezetni a világot; Tot a struktúrák láncolatain megy végig, s az életmű egészében fogalmazódik meg a világhoz való viszonyának teljessége. Tot nyilvánvalóan pluralista a fenti értelemben. Barcsayról ugyanezt mondhatjuk. És e helyütt mindjárt fel kell vetnünk az eklektika problémáját. A specialisták nyilván eklektikusnak fogják tartani a „többletkű” művészetet. Igen ám, csak hogy az eklektika a múlt századi eklekticizmus óta megtanulta visszajára fordítani negatívumait. Ami egykor akadémikus önkény volt a stílusokkal való rendelkezésben, most kísérleti feltételekké változott az alkotás teljességének igénye folytán. A mi korunk legnagyobb „eklektikusa” Picasso. Miről van itt szó valójában, új akadémizmusról, vagy éppen új szabadságról, olyan szabadságról, amely az életmű vonatkozásában az emberi teljességnek elkötelezettje? Olyan szabadságról, amely a stílust nem külső keretként, hanem belső funkcióként éppen az adott alkotó szituációt megoldó és nem megkötő kódrendszerképpen kezeli. Picasso képes arra, hogy a társadalmi helyzetek motiváló hatását stilsztikailag adekvát módon felvegye.

A hagyományok teljessége a civilizáció jóvoltából történelmileg felhalmozódott tömegével vesz körül bennünket. A szocialista művészetelmélet vallja is, hogy a művészetnek a múlt minden értéket magába kell fogadnia.

A stílári pluralitás egyik megoldási lehetősége korunk totalitás-igényének. Már Rippl Rónai és Vaszary is előfutárai ennek a megoldási kísérletnek. Valójában az mindenki, aki e stílári ellentétek dialektikájában fogalmazza meg életműve modelljét. A nyolcak közül ide sorolhatók Pór, Uitz, Kassák, a szentendreiek, Vajda, Korniss és Barcsay.

Van egy másik, a szintézishez közelebb járó integrációs formula is. Ide sorolhatók Chagall, Salvador Dali, a magyar Derkovits és Aba Novák. Ezekről a mesterekről azért kell szólnom, mert bennük a hagyományhoz való viszony másként rendeződik, mint a stílári pulralizmus képviselőinél.

Az avantgarde megtagadta a középkort, Kandinszkynál, Duchampnál, Boccioninál nem sok értelme volna a középkori hagyaték konzerválási tendenciáiról beszélni. Más a helyzet a plurális formulát képviselőknél. Picasso nemcsak a néger művészetből merített, hanem a katalán román-koriból is. Vajda Lajosnak ismert kapcsolata van egy periódusában az ikonfestészethez. Derkovits fametszetei a régi

kínaiakra támaszkodnak, Chagall köztudomásúan mélyen gyökerezik a régi orosz festészet hagyományaiban, az ikonfestészetben, Aba Novákról tudjuk, hogy az olasz középkor művészete volt rá döntő hatással. Chagallt, Derkovitsot vagy Aba Novákot mégsem lehet olyan értelemben pluralisztikus felfogású mesternek nevezni, mint Picassot vagy Totot. Chagall, Derkovits vagy Ámos a teret mintegy a tudat síkjával azonosítja, egyetlen vásznon hozza létre azt a többrétűséget, amit Picasso egyes vásznain nem mindig, de szériáinak dialektikájában viszont mindig létrehoz.

Mindebből máris nyilvánvaló, hogy a teljesség igényének más—más megvalósulási lehetőségei előtt állunk. A teljességi igény, úgy látszik, összefügg a hagyományhoz való viszony kérdésével. Úgyszólván minden hagyomány szerepel ebben a válogatásban, a szocialista realizmus elsősorban a kritikai realizmust tekinti hagyománynak, a mexikóiak az expresszionizmust, a szürrealizmust ötvözik az ősi amerikai hagyománnyal, Dali a németalföldi művészetet, Delftet szereti, ezt szereti a pop art némelyik képviselője is. A művészettudomány azt is kimutatta, hogy a manierizmus-hoz nyúlnak vissza a modernizmus gyökerei. Ma már nemcsak a Rafael tanítvány Giulio Romano, nemcsak a pármai Parmigianino, nemcsak a firenzei klasszicizmus és antiklasszicizmus képviselői, Bronzino, Pontormo vagy Rosso sorolandók ide, de ide sorolható a paraszt Brueghel, sőt részben Michelangelo és az expresszionizmus ősei, Tintoretto és Greco is.

Ha azt mondjuk, hogy a szabad stílusválasztás káosz, hogy jobb volna mit sem tudva primitív egyszerűségben élni, ismét a mai művészet egyik lehetőségét érintettük. Ez azonban nem ad egyetemes feloldást kérdéseinkre. Gondolkodjunk tehát másképp. Kétségtelen, hogy az európai fejlődés differenciáltsága az ontogenezis ritmusrendjét követi, más szóval a fejlődés dialektikája az egyéni élettartam rövid léptékének fluktuációját követi, és mindinkább azt követi. Viszont a keleti kultúrák ritmikai rendje filogenetikus bázisú, hosszú, a faj életének ritmusára épülő lépték-rendben halad, magyarán szólva lassan változik. Mi sem természetesebb annál, hogy a maga lehetőségeit maximálisan megvalósító európai ütem olyan differenciáltságot érjen el, ami csak önmaga ellentétébe csaphat át, ha integrálódni kíván. Márpedig a történelem dialektikája követeli az integrációt. Volt integráció az antik fejlődés nyomában is. A bizánci kultúra az antik szemléletmódnak és a keletinek egybeötvöződése. A keletnek európaivá, Európának keletibbé kell válnia ma is. A japán hatás Manetnél, Van Goghnál, a csendes-óceáni nosztalgia Gauguinnél, a hindu rokonság Matisse-nél olyan kezdetek, amelyeknek természetes folytatásai Picassónál a néger és középkori, Aba Novák ducento, Vajda és Chagall bizantinus vonzalmai. Nem is olyan heterogén ez a tendencia, amilyennek látszik, nagyon is közös áramlatban jár. Arról van szó mindössze, hogy egyénileg is differenciált módon érvényesül. Olyan misztikusokban, mint Csontváry vagy Gulácsy a lélek teljes odafordulásában nyilatkozik meg az a vonzalom, amely skolasztikus elmék esetében ellentmondásosabb formákat ölt. Az egész montázs-probléma vívódás, az egymás ellen feszülő elemek heterogenitásának fenntartása mellett való integrációkeresés. Csontvárynak nem volt szüksége montázsra, benne az ellentétek egyetlen álomszerűségben oldódtak fel. Aba Novák viszont egész „ikonosztázokat” hozott össze a maga módján. Az intim festészetnek, gyakran úgy látszott, közösségi szerepe állami szinten aligha lehet.

A fő kérdés az, hogy nemzeti művészetünk lehetőségei hol akkumulálódnak a szocializmus körülményei között. Láttuk, hogy az integrációs törekvéseknek közös, nemzetfeletti erővonalakra van szükségük. Úgy látszik, mind a modern művészet absztrakt vonásai, mind a természetelvűség egyetemessége ilyen törekvéseket takar. Az integrációs formulák kihangsúlyozása szükségképpen ebben a két irányban tendál. A differenciáció és integráció ellentmondásos egységét fejezik ki a decentralizációt

hangsúlyozó törekvések az integráció fenntartása, sőt fokozása mellett. Az a törekvés amely a nemzeti hagyományokat érvényesíteni akarja azoknak népi formáiban, a specializálódás ellen hat, olyan kísérlet, amelyben a „visszajelentés” egyik lehetősége fogalmazódik meg. Olyan totalitás-igény, amely az absztrakt vonásokat és a realisztikusakat egyként érvényesíteni kívánja. Ezért kell „ikonosztázokat” létrehozni, bár magasabb történelmi szinten. Ezért van helye nálunk ma képegyütteseknek, akár szárnyas oltárok formájában is. A képegyüttesek lehetősége egyébként a centralisztikus szerkezetek idején sem ment teljesen feledésbe. A Brancacci kápolnától a sixtuszi kápolna mennyezetén át a Rubens-féle Medici ciklusig vagy Monet katedrális sorozatáig, a bronzkapuk történetében Ghibertitől Manzuig ott lappangott. A grafika mindég is őrizte a sorozatok szellemét.

Jogosan merül fel az a kérdés, a szériáknak, montázsoknak milyen formáiban mit fejezünk ki magunkból. És ezen a ponton formai kérdés merül fel ismét: mit mond a szériák esetében a humán hagyományokhoz való ragaszkodás, mint pl. Manzu kapu-kompozícióin, mit a humán és non-figuratív elemek feszültsége mint pl. Totnál. Mit mond a naív-figuratív, így is mondhatnám népi-szimbolisztikus tendencia ötvözése a konstruktivizmus eredményeivel, mint pl. Czinke Ferencnél vagy Stefániay Editnél?

Hogy ilyen problémákat megközelítsünk, nem az a feltétele, hogy a például vett mesterek egyéni varázsával foglalkozzunk, hanem az, hogy koncepciójuknak általános jelentését vizsgáljuk. Tesszük ezt abban a tudatban, hogy műveik egyedi értékét nem dönthetik el az általánosságok, hanem a műalkotás egyszerűségének minősége. A kettő azonban áthatja és feltételezi egymást.

A képsorok vagy képegyüttesek reneszánsz változata a sorozat egyes darabjait önálló, saját középponttal bíró organizmusnak tekinti. Jó példa erre Ghiberti díszes kapuja a firenzei battisteron, a dómmal szemközi oldalon. A szép keretek, a kapu-félfák ornamentumai összetartják ugyan az egészet, de hiányzik az alá-fölé rendeltség gondolata, a képmezők nemcsak önálló egészek, de nem is tartoznak egy fő kép vonzó körébe, mint ahogyan gótikus szárnyas oltárok vagy az ikonok teszik. Manzu ugyancsak atmoszferikus mintázású bronzlapokat rak fel a kapukra, ezek azonban kevésbé mellérendeltek, mert van fő kép, és mert van még egy tulajdonsága, amely túlmutat a műfaj eredeti természetén: a mintázás egyenetlen, hol finom, atmoszferikus plasztikával kidolgozott, hogy elnagyolt, hol éppen a száguldó vonal rajzolata karcolódik csak a felületbe. Az embernek Tiepolo sebes ecsetjárása vagy az automatikus absztrakt expresszionizmus jut eszébe. Azt lehetne mondani, befeljeztelenségnek és kidolgozottságnak raffinált változataival eltérő formák között csapong, lebeg anélkül hogy lezuhanna; hiszen témája is a lebegés és a halál, a zuhanás és mozdulatlan kontempláció ellentmondása korunkban, vallási illúziókkal kifejezve. Ha irodalmi asszociációt kellene keresnem, talán Thomas Mann jutna eszembe. Ghibertitől Manzuig tehát az építészeti környezet perspektív-illuzionisztikus ábrázolásától eljutunk az atmoszferikus és űrt kifejező érzékeny felületen megjelenített figurákig, amelyek az előadás szubjektív fokozataiban objektív plasztikai tárgyak keletkezésének fázisaira utalnak. Igen, van valami feszültség itt az öröklétbe mumifikálódott dolgok és a szédületes folyamatszerűség között. Manzu kapujáról könnyű elhinni, hogy lengve kinyílik, Ghibertiét szentségtörés lenne megmozgatni. A nyitás—csukás lengő mozgása sejlik fel a szárnyas oltárok esetében is. Ne feledjük, hogy a mobilok korát éljük: ha hagyományos formákkal álcázni akarjuk vagy ötvözni az újfajta fizikai mozgásműveket új motívumait, akkor nagyon is logikus, ha mozgatható felületekkel kombinált műtárgyakat hozunk létre, vagy éppen hordozható

tárgyakat díszítünk művészi munkával. Innét is az iparművészetnek és a képzőművészetnek új egymásbamosódása.

Nem állíthatjuk azonban, hogy a tárgyak mozgatása, mozgathatósága lenne a fő vagy az egyetlen probléma, azt sem, hogy ez lenne az egyetlen megoldási lehetősége annak a többszörösen egyenletnek, amelyet korunk képzőművészetéről felírhatunk. Minden mozgásformának megvannak a relációi a nem mozgáshoz. A mozdulatlanság ugyan fikció, de a mozgások egyensúlya, a holtpont kérdése mindig is izgalmas kérdése volt a képzőművészetnek. A jellemző mozzanat, amelyet a mozgás helyett alkotunk meg a mozgásábrázolás első nagy mestereinek, a görögöknek volt központi problémája. Tulajdonképpen a folyamat redukciójáról van szó, olyan redukcióról azonban, amely több a mozzanatok bármelyikénél, sűrített, tipizált mozzanat. Köztudomású, hogy egyetlen filmkocka, mint hiteles darabja a mozgásfolyamatsnak, nem meggyőző a folyamat egészére vonatkozólag, azaz nem tipikus, nem általánosított. Viszont egy alakított mozzanat képes arra, hogy a folyamat egészére utaljon. Hogyan viselkedik ez az elv, ha képsorról van szó: van-e egyáltalán egy széria esetében sűrítésre szükség vagy lehetőség? A széria esetében az egyes tagok kétféleképpen viszonyulhatnak egymáshoz: vagy át akarnak hatolni egymásba, mintegy a diskontinuumot kontinuummá akarják változtatni, mintha egyetlen képet vágtunk volna darabokra, s most az egység újra szervülni kívánna, s ez a kívánság visszahatna a darabok szervezetére; vagy éppen ellenkezőleg: az egyes darabok elrugaszkodnak egymástól, mintegy egymás ellen feszülnek, mintha közelségük éppen egy folyamat konfliktusos szerkezetét volna hivatva kifejezni. Folytatásos elbeszélésnek hat pl. Giotto szt. Ferenc életét elmondó képszériája, de konfliktusos szerkezetű pl. Michelangelo mennyezetfreskója a Sistinában, a genezis képsoraival kontrasztálnak a kereteken ülő fiúk, ezekkel pedig a próféták és szibillák; a teremtéstörténettel az emberfaj története, egyetlen népe, egyetlen családé, s az egész mégis a keletkezés és pusztulás, a bűnbeesés és megváltás gondolatának összefüggő rendszerét alkotja, amelyben feltartóztathatatlan erők működése jut kifejezésre. Azt lehet mondani teljes világkép ez, Michelangelo ezért haladja meg Ghibertit, Ghiberti a képek egymásutánjában lényegében mellérendelő, egyaránt fontos nála a történet minden szakasza. Michelangelonál már a méreteknél is lüktetés mozog; a képek kisebb és nagyobb keretek váltakozásában sorjázódnak, a figurák is a soktól a nagyméretű egyig növekednek. Az életkorok mindenikét felhasználja az élet dinamikus kifejlésének érzetetésére. A lélek nála testi erőkben működik és legnagyobb kifejléséhez ér el, ami ezen túlmegegy, az már szenvedélynek és fegyelemnek sohasem mutathatja fel többé ezt a harmóniáját. Manzu az erők elhanyaglását juttatja kifejezésre. Ami mégis magasra emeli, az a lélekjelenlét szépsége a halál pillanatában. A halál itt éppolyan feladat a harmónia számára, mint Michelangelonál a megváltásra való egyetemes emberi törekvés. Mindezeknek a megoldási formáknak modellje mégis az autonóm személyiség. Michelangelo a genezist mintegy önnönmagában hordja ki, Manzu talán óvéinek halálára készül fel a halál különféle új formáinak felidézésében. Ezzel szemben egy ikon képrendszere sohasem személyes, különösen nem egy meghatározott személyiséghez kötődő koncepció. A világszituáció megoldása egy ikonon személyfeletti. Tudjuk jól, hogy a bizánci művészet figuráinak eredetét az antik művészetben kell keresni. Megérteni azonban akkor fogjuk, ha mint az antik kontraoszt-elvnek regresszióját és ebben a regrediáló folyamatban való elidőtlenedését szemléljük. Nem kontrasztmentesnek, hanem fénnel átlényegítettnek és a romlandóságtól elidegenültnek látjuk akkor. Egyszóval egy fiktív örökkévalóság részesévé testetlenedett egykori atlétát kell felfedeznünk az ornátusok csillogása, az arany fénye és a szemek messzerévedése mögött. Giotttól Michelangeloig ez az atléta kél életre, és

nyeri vissza testi erőit. Michelangelotól Manzuig talaját vesztí, és szívesen megfogózna. A mi kérdésünk: miért kellene megfogóznia és miben? Vissza Michelangelóhoz vagy előre egy új középkor felé? Vajon indokolt-e egyáltalán a kérdés ilyen felvetése, hiszen a történelem még akkor is előremegy, ha eszmeileg visszatámaszkodik, vagy bizonyos vonásaiban megismétli önmagát. Kérdésfelvetésünk nem absztrakt spekuláció. A klasszikus formának az antiklasszikussal való szembehelyezkedése, a kettő ellentétes megjelenése és áthatásai nagyon jól megfigyelhetők Picassónál, Barcsay-nál vagy Totnál. A magam példáján is ezt tudom átélt és elkerülhetetlen megoldási módként bizonyítani. Nosztalgia az európai művészet legjobb teljesítményei iránt és ugyanennek önmaga ellentétébe való átcsapása. Madách Imre-i vívódás ez a történelemmel.

Talán nem tévedünk nagyot, ha úgy gondoljuk, hogy a történelem új szakaszai két megelőző ellentétes történelmi tendenciának mint tézisnek és antitézisnek szintéziseként jönnek létre, nagyrészen kiszámíthatatlanul, mint minden, ami még nem létezett. Mégsem teljes az előre nem láthatóság. Visszatekintve vitathatatlan, hogy a nyugat-európai művészet az antiknak és keresztény kora-középkorinak szintéziseként szemlélhető. Persze nem akadt senki, aki a Parthenont a Hagia Sophiával egybevetve megjósolta volna a Szent Péter templomot. Ma viszont a futurologia kezd komoly tudománnyá nőni, miután sok a történelmi tapasztalat, annyi, amennyire még soha nem volt a múltban példa. Nem hat az sem csodálatosnak, ha pl. a görög művészetet a krétainak és az egyiptominak gyökereiből próbáljuk származtatni. Kétségtelen, hogy a dialektikának ilyen kissé absztrakt és nagyvonalú kezelése óvatosságot igényel, mert a kauzalitás biztos fogódzóiban ebben a léptéktrendben már nem állnak rendelkezésre. Ami persze nem jelenti, hogy ezeknek a nagy áramlatoknak észlelt összecsapódásoknak ne lennének meg az okai. Nos, ha megengedjük magunknak azt a merész következtetést, hogy a jövőt a múlt gyökérzetéből következtessük, úgy, ilyen ezredéves léptéktrendben nekünk az aquincumi művészetet a Szent István-kori románnal kellene szintézisbe hoznunk oly módon, hogy az ne legyen egyik sem, több legyen a kettő összegénél. (A Szent István-korinál még pontosabb lenne Géza fejedelemről beszélni, ez azonban, ha csábító is műtörténeti szempontból, szórászhasogatás lenne). Mindenesetre a virágénekek kipusztításával szemben nálunk ma a népi múltnak megmentése van soron. A korai román művészetet mégsem nem lehet egyetlen hagyományforrásnak tekinteni; a mi szabadsághoz szokott strandoló ifjúságunk láttán a pompéji festészet legalább annyira közel áll hozzánk: A pompéji festészet viszont maga is olyan képkonglomerátumokat mutat fel, hogy ezen az alapon közös nevezőre is hozható a román-bizánci hagyományokkal. A jövő építésében nem látszik reálisnak az egy tényezőre való visszatámaszkodás. A reneszánsz nosztalgia ennek az okfejtésnek tükrében romantikus pótlásnak látszik a jobb tézist jelentő antik tényező helyett. A jövőnek az antikkal való ötvözésre nagyobb szüksége lehet. A totalitásért folytatott küzdelemben nekünk az antik filozófia *egészben* látó szemére is szükségünk van, a reneszánsz empiria nem kielégítő ellensúly a középkori skolaszticizmussal szemben. Ez az a történelmi olló, amely a kezünk ügyében van, ezzel kell a jövőt magunk elé szabnunk.

Megvallom őszintén, Manzut is akkor értettem meg igazán, amikor Rómában a termákban berendezett múzeumban megtaláltam az Augusztusz-kori finom gipszstukkókat, amelyek ugyancsak dombormű együttesek voltak, akár a pompéji házak falfestményei, architektúrájának és illuzionisztikus domborműveknek egybeépített konstrukciói. Érthető, ha az olasz Manzu oda húz. De nemcsak az olasz—római hagyományról van itt szó, hanem a mi korunk általános tendenciáiról is, amelyek a klasszicizáló Manzut is antiklasszikus érintkezésekre bírják.

Amint azt egy előző cikkemben érintettem, [2] a művészeti stílusok dialektikus mozgására nézve az évezredekben mozgó hullámmozgást vettem fel, mint absztrakt triádokat alkotó idődarabokat. Ez a választás természetesen nem egészen külsődleges megközelítés, hanem inkább praktikus általánosítása egész sor konkrét megfigyelésnek. Erős általánosítás, a történelmi folyamat mozgásának tipizálásává azonban csak a konkrét összefüggésekkel való viszonyosságában lehet. Ennek a viszonyosságnak megrajzolása ugyancsak konkrét, függ a fejlődés dialektikájának poliritmikus folyamatához való vizsgálati viszonyunktól, attól, hogy éppen melyik az a „szólam”, amelyet ebből a diakronikus „polifóniából” kiemel.

Ebben az általam használt évezredes mozgás-sémában Augusztusz kora, mint történelmi-ritmikai csomópont diakronikus ellenpontjához az ezredik év közelében ér, dialektikus összegeződésükre pedig korunkban kerül sor. Ezért indokolt, ha különös figyelmet szentelünk a Géza—István-kori magyar művészetnek, s mögötte az aquincuminak, mint olyannak, amely számunkra felidézheti a kétezer esztendőös európai kulturális hagyományok távlatait. Ezek körül az absztrakt csomópontok körül sok olyan konkrét alkotó-tendencia mozog, amelyek szerepüket öntudatlanul játsszák, elmosódottá teszik. Hiszen maguk a mesterek nem helyezkednek el ebben a koordináta-rendszerben tudatos betájoltsággal, hanem szabadon járnak képzeletük szárnyain a történelmi mozgásrendszer pályái között. Ez a szabadság azonban nem jelenti reális helyzetük valóságos feloldhatóságát. A történelem olyan hajó, amelyből nem lehet akárhol és akármikor kiszállni. Persze lehet kiszállásokról álmodni, lehet róluk beszélni, lehet a menetirányról rosszul tájékozottan is utazni. Lehet egy mai művésznek akármilyen nosztalgiája, „kiszállhat” képzeletben a trecentónál vagy a quattrocentónál, képzelheti magát új Danténak vagy sehová nem tartozó jelenségnek, ez nem változtat azon, hogy képzelgése nem biztosít számára más történelmi pozíciót, mint azt, amelyben realiter létezik. Reális helyzete fogja tehát képzeletének minőségét is meghatározni.

Fülep Lajos Cézannet új Giottonak minősítette. [3] Bizonyára igaza volt abban, hogy mindketten egy antiklasszikus irányzatnak (a síkszerű bizáncinak, illetve a mozaikszerű impresszionistának) egy klasszikus, tehát térszerű és centrumra vonatkoztatott ellentétét hozták. Csakhogy Cézanneból, azaz az „új Giotto”-ból nem fakadt új reneszánsz, hanem inkább egy új középkor felé ment a XX. század története. A „barbár” művészet győzött a klasszikuson, a síkszerűség a térszerűségen, a mozaikszerűség az egyközpontúságon. A mai propagatív szükségleteket kielégítő művészet a római császárkoriban sok előlegezett formára találhat- így a portré is. A befeléfordulás szükségleteinek viszont a középkor expresszív eredményei adnak tápot. Ezen nem változtat az sem, hogy valóban van ellenáramlat is párhuzamosan a fő áramlattal: Picasso nemcsak antiklasszikus-barbár, hanem a klasszikus szemléletmódnak antik tisztaságú felelevenítője is. Éppen ez az is vár feloldásra.

A nyugat-európai művészet az antiknak és a kereszténynek szintézise. Az már a román stílus is, még a neve is erre mutat, a gótikus katedrálisokat nem véletlenül hasonlították a klasszikus görög templomokhoz, a reneszánszról mindenki tanítja, hogy az antiknak a keresztény újkoriban való újraképződését jelenti, vagy ki ne vette volna észre a keresztény barokknak a hellénizmussal, az európai klasszicizmusnak a római művészettel való rokonságát?

Ha pedig igaz két kultúrának az együttthatása, joggal merül fel a kérdés, hogy ebben az együttthatásban, ebben a *szintézisben* van-e valami olyan rendszer, amely részletekben is megragadható összefüggéseket mutat? Ha igen, valójában a múlt dialektikájának olyan megértéséhez juthatunk el egy területen, amilyenből futurologiai értékek is származhatnak.

A „többség” karakterére nézve e helyütt csak elvi általánosságban tehetek utalást. Bővebb kifejtése külön tanulmányt igényel.

Bizonyosra vehető, hogy a szintézisben manifesztált, alapvetővé annak a tézisben, illetve antitézisben közös látens vonásnak kell lennie, amely a tézist az antitézissel mint vele azonos ellentétét köti össze. Annyit azonban befejezésül mégis mondanék, hogy véleményem szerint a történelmi dialektika Picasso oeuvre-jéhez mint „supermodellhez” fut. Munkássága annak a heterogén stílári megoldásokat az oeuvre-ben integráló folyamatnak fő példája, amelyben a specializálódásnak is megvan a maga úttörő vonulata, egyben azonban a társadalmi gyakorlatnak, a „nemzetközi visszajelentésnek” is megvannak a folyton visszatérő megoldási kísérletei. Picassoban a nemzeti és nemzetközi tudatelemek haladó mozgásban vívják küzdelmüket. Nem vállalja az öncélú differenciációt, de nem vállalja az integrációnak egyoldalú megvalósítási szándékait sem. Munkássága olyan elemek szövetsége, amelyeknek ugyan különféle eredetére nézve nem lehet kétség, de amelyeknek érvényesülését egy decentralizált egészen belül képes biztosítani.

Befejezésül csak az előláróban elmondottakra szeretnék visszautalni, hogy a fentiek ne tűnjének pusztá konstrukciónak. Fejtegetéseim alighanem magukon viselik személyes pozícióim nézőpontjait, mégis abban reménykedem, hogy éppen ebből a pozícióból lehetett talán az igazságnak éppen ezt az aspektusát megragadni.

JEGYZETEK

- [1] VINKLER LÁSZLÓ, Évszázadunk stílári metamorfózisai. SzF Tudományos Közleményei. Szeged, 1969.
- [2] VINKLER LÁSZLÓ, A művészetszemlélet taníthatóságának és módszerének problémái. SzTF Tud. Közl. Szeged, 1971.
- [3] FÜLEP LAJOS, Magyar Művészet. Bp. 1923.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В АСПЕКТЕ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ И ИНТЕГРАЦИИ

Л. Винклер

В статье рассматривается роль дифференциации и интеграции в процессе исторического развития общественного разделения труда. Автор стремится провести аналогии между структурой исторических форм разделения труда и наиболее общими свойствами стилистической структуры произведений изобразительного искусства. Анализируются принципы классического и антиклассического, гуманистического и модернистского искусства с точки зрения дифференциации и интеграции. Автор пытается найти теоретический подход к проблемам венгерского искусства на основе данной точки зрения. В статье говорится об отношении между ведущими центрами искусства и искусством позднее развивающихся стран. Автор останавливается также на проблеме отношения между специализацией и универсальностью. В рассмотрении стилистической множественности и многочастного изображения (серий и монтаж) он видит претензию на универсальность. В статье рассматривается и вопрос диалектики истории и говорится о её аспекте в будущем. Автором намечаются синтетические тенденции в процессе истории. Он считает, что в XX-ом веке творчество Пикассо является супермоделью, которая решает проблему дифференциации в исторической перспективе.

AKTUELLE PROBLEME DER BILDENDEN KÜNSTE IM ASPEKT DER DIFFERENTIATION UND INTEGRATION

Von L. Vinkler

Die Abhandlung betrachtet die Rolle der Differentiation und Integration im historischen Bewegungsprozess der gesellschaftlichen Arbeitsteilung. Sie sucht nach Analogien, die zwischen der Struktur der geschichtlichen Formen der Arbeitsteilung und den allgemeinsten Eigenheiten der

stilistischen Struktur von Werken der bildenden Künste aufzudecken sind. Sie unterwirft die Prinzipien der klassischen und anticlassischen, der humanen und modernen Kunst aus dem Gesichtspunkt der Differentiation und Integration einer Prüfung. Der Verfasser versucht auf Grund des gegebenen Blickpunkt aus an die Probleme der ungarischen Kunst theoretisch heranzukommen. Er beschäftigt sich mit der Beziehung der führenden Kunstzentren zu der Kunst der sich später entwickelnden Staaten. Er geht auf das Problem der Beziehung zwischen Spezialisierung und Universalität ein.

Er sieht einen Universalitätsanspruch in der Verbreitung der stilistischen Pluralität bzw. der Bildanhäufung (Serien, Montagen). Er beschäftigt sich mit der Frage der Dialektik der Geschichte und deutet auf deren futurologische Projektion hin. Er wirft die Frage der synthetischen Tendenzen, die im Bewegungsprozess der Geschichte zu beobachten sind, auf. Er meint, das Oeuvre von Picasso sei das Supermodell, das die Probleme der Differentiation und Integration im 20. Jh. auf eine Weise löst, die historische Perspektiven eröffnen kann.